

På spaning efter ett kvinnligt subjekt

Med hjälp av psykoanalytisk teori tolkas kvinnor på vita duken alltid som objekt. För att hitta ett kvinnligt subjekt krävs helt andra verktyg. Feministiska forskare har framför sig en angelägen uppgift att ge kvinnorna en plats i filmhistorien – både som åskådare och upphovspersoner. Vem är förresten ”författaren” till den filmiska texten? Är det regissören – som nästan alltid är en man? Eller är det producenten, manusförfattaren eller författaren till boken som filmen bygger på?

När man kritiskt resonerar om kunskap och vetenskap(lig praxis) exempelvis utifrån en feministisk synpunkt – hävdas det ofta att (den manliga) kunskapsproduktionen i sekler har bestått av serier av tänkare som upprepar och bekräftar varandra. På så vis har tankesystem och förklaringsmodeller konserverats till en monolitisk klump som är synnerligen svår att förändra. Till min förvåning har jag på mitt eget område sett hur snabbt en sådan monolitbildning och konservering av kunskap skulle kunna äga rum under vissa omständigheter.

Hösten 1991 disputerade jag i filmvetenskap vid Stockholms universitet med avhandlingen *Kvinnors ansikte, stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*.¹ I avhandlingen presenterar jag i ett avsnitt den gren av feministisk filmteori som har relevans för arbetet i fråga, nämligen den som ägnat sig åt studier av identitetsbildning och subjektivitet med utgångspunkt framför allt i psykoanalytisk teori. Inom den internationella filmforskningen var detta det område som på sjuttio- och åttiotalen utvecklades mest. För feministisk filmforskning innebar det ett lyft och ledde till en förklaringsmodell som ansågs ge svar på de mest angelägna frågorna om kvinnogestaltens ställning på den vita duken. Det är också uppenbart att sedermera själva kritiken av den psykoanalytiska teoribildningen i allra högsta grad har utvecklat feministisk filmforskning på ett fruktbart sätt. Inom avhandlingens ram hade jag ingen tanke på att ge en allomfattande presentation av det som kunde

beräknas tillhöra feministiska filmstudier i världen, utan gav alltså endast en summarisk överblick av två typer av forskningsinriktningar utifrån de värderingar som föreföll att styra dessa.

Min teoretiska utgångspunkt motiverades av mitt ämnesval: representationen av kvinnan och hennes status på vita duken. Bortsett från mitt intresse för detta studieobjekt var jag nyfiken på hur långt man kunde komma med den ”verktygslåda” som den på psykoanalysen baserade feministiska teorin försåg en forskare med. Både metodiskt och teoretiskt gjorde jag alltså flera val som innebar att jag utelöt en hel del olika sätt att nalkas det befintliga materialet.

Döm om min häpnad när jag i upprepade sammanhang finner uppsatser som återger innehållet i det teoretiska avsnittet i fråga och som ser ut att göra anspråk på att vara uttömmade redovisningar av feministisk filmforskning (i världen). Korrekt återgivet och rätt begriper – men utan den minsta lilla kritiska ansats.² Detta torde bero på att de få publicerade artiklar i ämnet bygger på i stort sett samma källor som min avhandling.³ Dock framhåller jag redan i den tidigare nämnda översikten att den teoretiska gren, som jag där utnyttjat, leder till en återvändsgränd och föreslår inom ramen för min undersökning en möjlig utväg genom att bifoga en genreaspekt i analysen av filmmaterialet. Ett år senare utvecklar jag vidare denna tankegång i *Häftan för kritiska studier*, och försöker att genom

melodramteorin utvidga den sprickbildning som jag tyckte mig se inom psykoanalysen.⁴

Av den kritiska tanken syns emellertid inga spår i nyproducerade arbeten och det förefaller mig som om ett nytt monolitbygge är på gång. Filmforskning i Sverige är ju fortfarande i vardande. Antalet forskare och referenser är tillsvidare litet och inte särskilt representativt för filmforskarsamfundet ute i världen. Inom vårt språkområde med så få möjligheter till publicering finns det följaktligen en risk att den psykoanalytiskt influerade feministiska filmteorin permanentas som den enda. Internationellt sett är dock bilden en helt annan, och mitt syfte med den här artikeln är trefaldigt. För det första är jag angelägen om att problematisera den strukturalistiskt och semiotiskt influerade psykoanalysens status som teoretisk grund för feministisk filmforskning, för det andra revidera min egen position i densamma och för det tredje presentera vissa tankegångar som förhoppningsvis väcker nyfikenhet hos de hågade.

Psykoanalysen och dess begränsningar

Den feministiska forskningen har utvecklats i spänningsfältet mellan politiska ställningstaganden och teoretiskt avancerade tankestrukturer vilkas uppgift har varit att förstå och förklara kvinnors/det kvinnligas ontologi samt dess status i samhället och i människors föreställningsvärld. Pendlingen mellan dessa två principer kan ses som en tillgång i forskningen samtidigt som den har skapat olika slags kunskap som befinner sig på olika abstraktionsnivåer.

I mitt arbete har jag i första hand valt att ägna mig åt det teoretiska arbetet. I avhandlingens teorikapitel gjorde jag en grundläggande tudelning mellan den värdeabsoluta/handlingsinriktade och den teoribildande feministiska filmforskningen.⁵ Den gången insåg jag inte att jag därmed intog en position som – trots (eller kanske på grund av?) sitt metateoretiska läge – fortfarande befann sig innanför den patriarkala vetenskapens diskurs. Min tanke var att våra teoretiska och metodiska val styrs av våra värderingar, men

jag kunde inte se de politiska implikationerna av ett sådant tänkande – nämligen att man ofelbart hamnar i en position där man tvingas bekräfta det kvinnliga subjektets underläge.

Följaktligen fördjupade jag mig i den teoribildande grenen för att sedan ytterligare avgränsa mig i den strukturalistiskt/psykoanalytiska problematiken. Enligt denna bygger den klassiska filmnarrativen på ett oiidipalt grundscenario, där "hjälten"/mannen på något uppdrag överskrider en gräns/tillträder ett rum (det kvinnliga elementet).⁶ Man antar också att (populär)filmerna på ett grundläggande plan upprepar ett mönster, där den manliga karaktären är bäraren av den trefaldiga, erotiska blick som består – förutom hans egen – av kamerans och åskådarens blickar. Denna blick kontrollerar den kvinnliga gestalten vars enda funktion blir att inta en objekt-position och vara föremålet för den manliga karaktärens agerande. Identifikationen med denna blick ger upphov till njutning vilket i sin tur förklarar mediets popularitet och fascinationskraft.⁸

Genom att bygga på den franske psykoanalytikern *Jacques Lacans* tankar om det omedvetna som ett språk, och tesen om språkets struktur som vilande på det privilegierade falliska tecknet, har man vidare fastslagit att den kvinnliga gestalten/elementet i fiktionen står som ett tecken för tystnad och tomhet. Enligt teorin bygger nämligen språket (och tänkandet) på motsatspar (binära oppositioner) där den grundläggande oppositionen ligger mellan man och kvinna. Eftersom fallos är det privilegierade tecknet i detta system, bekräftar det en elementär hierarki där det kvinnliga kommer till korta. Man anser att detta scenario ligger till grund för den patriarkala ideologin och allt kvinnoförtryck, och dess grundläggande natur gör att status quo i samhället upprätthålles. Med teser som "kulturen uttalar könsskillnad" (culture speaks sexual difference) har feministiska filmforskare föresatt sig att utforska denna skillnads karaktär och betydelse.

De teorier och slutsatser som den psykoanalytiskt influerade feministiska filmforskningen utvecklat har i stort sett alltid byggt på hollywoodfilmen. I min avhandling ville jag

pröva denna "verktygslåda" i textuella analyser (genom "läsning" och tolkning av filmer som text) och därigenom finna ut huruvida samma mekanismer fungerade även i och genom svensk film, dvs i en nationell kontext. Även om tongivande teoretiker som t ex *Laura Mulvey* och med henne *Claire Johnston* menade att kvinnogestalten var instängd i ett system utan möjlighet till subjektställning, ville jag dessutom undersöka hur en kvinnlig subjektställning skulle kunna manifesteras sig om den klassiska narrativen trots allt förmådde bereda plats för den.^{9 10} Där inspirerades jag framför allt av *Mary Ann Doane* och *Teresa de Lauretis* som båda, trots att de använt sig av psykoanalysen, också framfört hård kritik mot den.^{11 12 13}

Att jag ändå trodde på en sådan möjlighet berodde på den definition av melodramgenren som *Peter Brooks* utvecklat. Genom sin historiska uppkomst och utveckling var det tänkbart att melodramen gav uttryck för det outtalbara, det som (den borgerliga/patriarkala) ideologin dolde och förteg.¹⁴ I den första av fyra analyser visade jag hur denna diskurs fungerar i en film för att "hålla kvinnan på plats" hela berättelsen igenom. Den andra analysen demonstrerade hur den dominerande patriarkala diskursen inom sig alstrar en kvinnlig "röst", en ansatt diskurs vars funktion är att bli överbevisad (av den patriarkala diskursen). Den viktiga upptäckten var att filmen faktiskt tycktes bereda ett tillfälligt forum för kvinnan och hennes (för den patriarkala diskursen subversiva) åsikter. Slutligen, genom ytterligare två analyser och genom att jämföra filmerna i fråga med deras amerikanska "remakes", tyckte jag mig kunna visa att det i själva verket är möjligt att läsa sig till ett palimpsestliknande mönster som tecknar konturerna för ett kvinnligt utrymme. Inom filmens struktur möjliggörs detta genom icke-verbala uttrycksmedel som ljussättning, mise-en-scène och musik samt genom bristen på ett dynamiskt manligt centrum.

Sådan "motströmläsning" som jag tillämpat, alltså läsning som söker motsägelser, revor och lösa trådar i den narrativa logikens pansarväv, var synnerligen utbredd i slutet på åttiotalet och jag tog intryck av många melodram-

forskare.¹⁵ I sammanhanget finns det skäl att nämna ett viktigt studium, nämligen *E Ann Kaplans Motherhood and Representation*.¹⁶ Trots sin fasta tro på psykoanalysen söker Kaplan se olika fiktiva modersgestalter i deras historiska och samhälleliga kontexter. Hennes studium omfattar den nordamerikanska kulturen och sträcker sig från år 1830 till 1960. Hon kopplar samman filmfiktionen med 1800-talets populärlitteratur skriven av kvinnor. I sin bok frilägger hon de sätt som representationer av modersgestalten i fiktionen produceras, nämligen i och genom ett spänningsfält mellan den historiska (dvs verkliga och samhälleliga) och psykoanalytiska (dvs imaginära och individuella) sfären. Hon finner att filmerna om modern och modrandet indelar sig i två grupper. Å ena sidan filmer som förstärker den patriarkala diskursen i samhället, å andra sidan filmer som sätter sig motströms. De förra kallar hon för maternala melodramer, de sistnämnda maternala kvinnors filmer (maternal women's film). De förstnämnda presenterar moderskap som ett naturtillstånd som manifesterar sig antingen i gestalt av den goda, uppoffrande modern eller som en fallisk, härsklysten mor. De sistnämnda filmerna i sin tur problematiserar och ifrågasätter den patriarkala modersdiskursen genom att ge uttryck för moraliska och politiska frågor.

Längre än så tror jag dock inte att man kan komma med den psykoanalytiska verktygslådan. Mycket snart riskerar forskaren att hamna i en paranoid situation där hon gång på gång bekräftar ett patriarkalt-oidipalt status quo genom att monomant utpeka kvinnans ställning som objekt för mannen eller bekräfta hennes symboliska tystnad och frånvaro i fiktionen. De psykoanalytiska läsningarna (och där inkluderar jag alltså mitt eget arbete) förblir tveksamt universalistiska och ahistoriska, oavsett hur väl de "går ihop".

Människors förhållanden och även identiteter är föränderliga. I ljuset av detta förefaller det scenario för individutveckling som psykoanalysen beskriver alltför deterministiskt och, som vi kommer att se, eklektiskt. Inte heller är själva perceptionsprocessen – det sätt som vi ser på vår omvärld – tidlös. Också förståelsen av det som vi ser i biosalongen är högst bero-

ende av den kulturella kontext där filmen uppstått och där åskådaren befinner sig. Genom utvidgade kulturella studier och bl a genom influenser från *Walter Benjamins* tänkande har denna syn fått fotfäste bland filmforskarna.¹⁷ *Patrice Petro* i ex utbrister något otåligt:

Betydelserna bidar inte sin tid och väntar på att bli upptäckta, utan de är konstruerade och rekonstruerade som svar på de krafter som är i rörelse under den aktuella tiden för en given texts produktion och reception.¹⁸

Man måste även fråga sig huruvida man verkligen med hjälp av en individpsykologisk utvecklingsberättelse kan förklara historiska gruppers beteenden och preferenser. Inom psykoanalytisk bevisföring måste man ge sig i kast med analogibevisens otillräcklighet: vad är det egentligen som säger att en kollektiv produkt som en film eller ett TV-program fungerar på samma sätt som ett mänskligt psyke? Inom psykoanalysen bör man vara helt klar över att man sysslar med tankemodeller och hypoteser, och hur eleganta analyserna än må vara, finns det skäl att varna för generaliseringar från studier som fokuserar på närläsningar av enstaka filmer. Sett i traditionella termer är det rent principiellt fråga om induktiva studier, vars syfte är att bidra till formuleringen av en tes, och problem uppstår så fort man står framför ett undantag som inte följer mönstret. Därmed har jag inte sagt att det skulle vara något fel i induktiva studier som sådana. Jag vet att psykoanalysen kan fungera som en givande nyckel i förståelsen av enstaka verk, men jag tycker att det är viktigt att påminna om att den är en läsart bland många möjliga och bör tillämpas med ovannämnda förbehåll i minnet.

Det förföriska med psykoanalytisk teori är att den förklarar så mycket och så väl på en och samma gång: kvinnoförtrycket och dess beständighet – men också (film)mediets popularitet. En biograföreställning sägs upprepa och förstärka grundläggande mönster för skapandet av en individs identitet, och därigenom vara en källa till njutning. Det enda teorin inte tycks förklara är kollisionen med verkligheten, dvs när de verkliga kvinnorna sitter i biosa-

longen och undrar över sina verkliga erfarenheter.

Som jag förstår det har delar av den feministiska (film)teoribildningen på sätt och vis byggt på de enskilda forskarnas ställningstaganden mellan tesen om språkets fundamentala betydelse för identitetsbildningen och tesen om erfarenhetens roll i denna process. Enligt den förstnämnda konstrueras vår identitet genom språket. I den senare utgår man från att verkligheten och den sociala interaktionen påverkar vår varseblivning. Vår jaguppfattning uppstår alltså i interaktionen med andra.

Jag tror i och för sig inte att det kan finnas någon strukturerad tanke utan ett språk, men min grundläggande uppfattning är dock att den egna erfarenheten, våra känslor och förnimmelser uppstår i samspel med omgivningen och är konstitutiva för vår identitet. Som konsekvens av detta kan inte jag ha någon "tro" på psykoanalysen annat än som en hypotetisk tankemodell.

Med "andras" ögon

Ur feministisk synvinkel avgörande är att talet om Människan (och hennes identitet) inom den psykoanalytiska teoribildningen utslutande är ett tal om Mannen. När *Sigmund Freud* talar om flickebarnet och hennes utveckling konstitueras hon i hans system som en ofärdig pojke, inte som sig själv. Både Freud och Lacan ser människan som en man och i samklang med hela det patriarkala samhället kvinnan som den andra; den som avviker och markerar skillnad, tystnad och tomhet.¹⁹ Det är därför sannolikt att en sådan teori – som alltså utgår från att en film (genre)s adressat är man (lig) – skapar stora blindade fält på en feministisk forskares epistemologiska och ontologiska karta. Ty oavsett hur innerligt gärna hon önskar finna uttryck för det kvinnliga, blir det omöjligt att urskilja det genom psykoanalysens raster. Det leder till den enkla slutsatsen att psykoanalys och feminism knappast är förenliga. Det går ju inte att bedriva feministisk forskning värd namnet med sådana verktyg som inte ser kvinnor.

Följaktligen och glädjande nog har många som känt sig osynliggjorda eller definierade som den Andra, dvs som den (från den vite, heterosexuelle mannen) avvikande, börjat ställa sina frågor. Eftersom Oidipus-scenariot bygger på ett vitt heterosexuellt familjedrama har kvinnor från andra etniska grupper ifrågasatt scenariots tillämpbarhet på exempelvis en svart kvinnas upplevelse. Man har hävdad att en fiktiv karaktärs ras kan konstituera ett centralt betydelsebärande tecken och som sådant bryta sönder den tre-eniga, manliga blickens hegemoni. *Jane Gaines* menar t ex att om man ersätter (den vite mannens) fallos med rasen som det överbestämmande tecknet i fiktionen, kan andra, genom psykoanalysens försorg osynliggjorda mönster, komma i dagen. Hon skriver med viss förtrytelse:

Här får ni ett sexuallscenari som förmår tävla med den oidipala myten: den vita mannen har våldfört sig sexuellt på den svarta kvinnan – men våldtäkten på henne blir förträngd och överförd på den jungfruliga vita kvinnan i syfte att symboliskt rättfärdiggöra den faktiska kastrationen som den svarte mannen utsätts för.²⁰

Ytterligare en viktig grupp inom den feministiska rörelsen som ifrågasatt psykoanalysens giltighet som universalförklaring för det filmiska representationssystemet är de lesbiska filmforskarna. Så t ex menar *Andrea Weiss* att antingen man accepterar den psykoanalytiska modellen eller ej kan den inte ensam vara förklaring till lesbiska kvinnors avvikande kulturella position, som är utanför samtidigt som de "underhandlar" med de patriarkala identifikationsätten. Hon hävdar vidare att identifikationsprocessen som sådan – alltså även den som sker i biosalongen – är en så pass komplicerad företeelse att den inte kan reduceras till en modell som betraktar det sexuella begäret som identiskt med en binär opposition mellan heterosexuell maskulinitet och feminitet.²¹

Weiss diskuterar betydelsen av filmstjärnor med androgyn framtoning (*Marlene Dietrich*, *Greta Garbo*) och den utomfilmiska kunskap som publiken har om deras sexuella läggning och föreslår att dessa kan tänkas bidra till konstituerandet av en källa för identifikation och njutning för den lesbiska delen av publiken.

Intressant är också det koncept om den återgäldade blicken som exempelvis *Chris Straayer* presenterar. Redan tidigare har psykoanalytiska forskare som *Gaylyn Studlar* hävdad att i vissa moment kan den kvinnliga stjärnan på ett skandalöst sätt återgälda den manliga blicken och på så vis undergräva dess hegemoni.²²

Straayer utvecklar tanken genom att urskilja två komponenter som enligt henne undergräver den heterosexuella strukturen i en film. Den lesbiska blickväxlingen (mellan kvinna och kvinna i filmen och mellan dessa två och kvinnan i biosalongen) samt "female bonding", dvs kvinnligt samförstånd. Blickväxling mellan personer av samma kön i fiktionen är normalt neutral men genom kombinationen av dessa två element blir den erotiskt laddad hävdar Straayer och menar därigenom att den manliga blickens makt är möjlig att bryta.²³ Tillförandet av en sådan "mittemellankönsposition", som den androgyna eller lesbiska karaktären konstituerar, utgör en viktig del av de strategier som kan tänkas möjliggöra nedbrytandet av den binära logiken i fiktionen.

I dag ser jag den filmforskning som görs från lesbiskt håll (som inte sällan sorterar under den politiskt nödvändiga men otympliga beteckningen "queer/gay/lesbian studies") och de etniskt präglade feministiska studierna som de mest stimulerande. En position i den domnanta kulturens marginaler möjliggör ett seende med andra ögon, vilket gör det lättare att ifrågasätta och tänja gränserna för det ideologiskt givna. Detta är nödvändigt – om inte livsviktigt – för kvinnornas tänkande och feministisk forskning. För att kunna se, uttala och känna igen kvinnlig identitet är det nödvändigt att se olikheterna och skillnaderna som en möjlighet och inte som ett störande element, något som ju varit typiskt för den patriarkala kunskapsbildningen, vars mål har varit en utopisk universalmodell – med, bland annat, utslutande av (minst) halva mänskligheten som konsekvens.²⁴

Utvidgad kulturell kontext

Den lesbiska och etniskt präglade feministiska filmforskningen har huvudsakligen kritiserat den psykoanalytiska modellen för dess sätt att



Den utomfilmiska kunskapen om filmstjärnor med androgyn framtoning (t ex Greta Garbo) kan tänkas bidra till konstituerandet av en källa för identifikation för den lesbiska delen av publiken (scen ur Drottning Kristina).

förklara åskådarskap som en enkönad subjektställning. En av de mest markanta förändringar som skett inom filmforskningen på senare tid, utom ifrågasättande av denna manliga subjektställning som den enda möjliga, är den glidning som förflyttat intresset från textuella läsningar av enskilda filmer till studiet av större historiska skeenden och tematiska förändringar, samt till studier av genrer och större publikgrupper.

Ett av de argument som använts i kritiken mot den förment manlige åskådaren har varit det faktum att under olika historiska perioder har kvinnor bevisligen varit den publikgrupp som filmerna och deras producenter i första hand vänt sig till. Detta gäller inte enbart TV-tvåloperornas hemmafrupublik, utan också publikutbudet under världskrigen då kvinnor utgjorde en stor och luckrativ målgrupp.²⁵

Women's film, den hollywoodgenre som på trettio- och fyrtiotalen uttryckligen vände sig till den kvinnliga publiken, har emellertid huvudsakligen studerats utifrån psykonalytiska förtecken genom närläsning av individuella filmer. På senare tid har dock flera forskare sett filmen som en del i ett konsumeristiskt mönster där huvudadressaten är kvinna.²⁶

I denna kontext utnyttjar man likheten mellan ett affärsfönster och en bioduk, och eftersom "windowshopping" är något som kännetecknar den kvinnliga konsumenten, blir det möjligt att göra kopplingen mellan kvinnan och den i tittandet sammankopplade njutningen. Mary Ann Doane anser att både objekt- och subjektställningen sammansmälter i kvinnans position som konsument, något som ju den regelrätta psykonalytiska teorin hävdade var omöjligt.



*Enligt den feministiska filmteori som bygger på psykoanalysen är kvinnogestalten ständigt ett objekt för mannens begär och agerande (Marlene Dietrich och Kurt Gerron i *Blå Ängeln*).*

För kvinnan är den filmiska bilden både ett affärsfönster och en spegel, det ena ett enkelt medel för att få tillgång till det andra. Spegeln/fönstret får karaktären av ett slags fälla genom vilken hennes subjektivitet blir synonym med hennes objektivring.²⁷

Detta åskådar-konsument-scenario är inte helt oproblematiskt. Framför allt är frågan om förhållandet mellan filmen som medium och de förändringar och den utveckling som skett inom den konsumeristiska kulturen helt outredda, menar t ex Patrice Petro. Men en intressant metod som framhållits i detta sammanhang är t ex "korläsning": filmer (nas innehåll) sammanförs med övrigt samtida populärkulturellt material – t ex damtidningar, reklam, husmorsprogram – som i vårt fall riktar sig till den kvinnliga publiken/konsumenten.

Genom ett sådant förfarande är det möjligt att se hur vissa tankegångar och motivkretsar korsar varandra och ger en bild av vad publikens blickar i första hand kan ha fastnat för och som sysselsatte kvinnors tankar under tidsperioden i fråga.²⁸

Publikstudier har traditionellt bedrivits av kvantitativt inriktade massmedieforskare, och eftersom de med sina trubbiga mätverktyg försökt reda ut frågor om "filmpåverkan" utan att problematisera filmens ontologi, har dessa fått en mycket undanskymd och nästan föraktad ställning inom filmforskarområdet. Det är således TV-forskarna med sin populärkulturella inriktning, som först och främst studerat preferenser och tittarmönster hos historisk publik.

Den verkliga, historiska publiken har även varit målgruppen för *Jackie Staceys* omfattande

publikstudie *Star Gazing*. Stacey har vänt på de vanligaste invändningarna mot denna sorts forskning och sett åskådarnas selektiva minne som en avgränsning för sin forskning i stället för att se det som ett oöverkomligt hinder. Hon har vänt sig till de kvinnor som gick på bio på femtiotalet och i en enkät ställt frågor om hur de såg på sina idoler och om övriga minnen från föreställningarna. Den grundläggande frågan i hennes undersökning är spörsmålet om kvinnliga identiteters uppkomst i förhållande till de idealiserade kvinnliga bilderna som producerades genom hollywoodstjärnorna. Hon hävdar att förhållandet mellan stjärnorna och åskådarna upprättar ett invecklat underhandlande mellan självet och den andre, bild och ideal samt subjekt och objekt, och att bilden på den vita duken och självbilden (hos åskådaren) hänger samman i ett dialektiskt växelspel mellan flerfaldiga kvinnliga identiteter. Hon hämtar sin teoretiska referensram från objektrelationsteorin, där objekt och subjekt inte äger samma (negativa) konnotationer som i den övriga psykoanalytiska diskussionen.²⁹ Som en motvikt till objektrelationsteoriens deterministiska karaktär framhåller hon vikten av den historiska och kulturella kontextens betydelse för seendets former.³⁰

Ett något annorlunda text-publikstudium är Patrice Petros *Joyless Streets* där hon analyserar filmutbudet och dess förhållande till sina kvinnliga åskådare under Weimarrepubliken i Tyskland.³¹ Hon påpekar att alla tidigare studier har sett denna publik som enbart manlig.³² I sin bok analyserar Petro den narrativa instabilitet som infann sig i periodens filmer och som gav uttryck för kvinnors eventuella bisexualitet. Hon sätter detta syndrom i en historisk kontext av tjugotalets offentliga forum i Tyskland och hävdar att en sådan instabilitet blir omöjlig att förstå utan koppling till en kvinnlig, dvs könsbestämd, åskådare. Mellan representanter för psykoanalys och offentlig vetenskap pågick nämligen på denna tid en livlig diskussion om kvinnors predisposition för bisexualitet och deras förutsättningar för en "normal" utveckling. Hon menar att Weimarrepublikens filmer reflekterade kvinnornas motstridiga position mellan kampen för för-

ändrade könsidentiteter och insikten om att en sådan förändring var omöjlig.

Både Stacey och Petro har alltså på var sitt sätt utgått från en kvinnlig åskådare i publiken och frågat sig vad bilderna på den vita duken haft för betydelse för henne. Jag ser dessa studier som mycket viktiga därför att de inte bara är (själv)kritiska och intressanta, utan för att de dessutom bidrar till att synliggöra kvinnorna i biosalongerna.

Frågan om upphovsmannaskap och genre

De feministiska filmstudierna har utvecklats ur feministisk praxis, från ett behov att kartlägga och eventuellt ändra förhållandena för både de kvinnliga regissörerna och åskådarna samt innehållet i det befintliga utbudet.³³ Många feministiska filmforskare återvänder till detta initiativa läge när de kartlägger positionerna för samtliga parter i det populärkulturella fältet: upphovsperson-film-publik. Syftet med denna forskning förefaller vara politiskt – att undergräva och dekonstruera den manliga blickens och det maskulina subjektets hegemoni samt synliggöra kvinnornas kultur jämte spåren för kvinnors begär.³⁴

I min nuvarande forskning har jag bl a tagit stort intryck av Patrice Petros artikel "Feminism and Film History" bakom vilken det ligger en explicit synliggörandets politik med en uppmaning till omskrivning och revision av filmhistorien så att kvinnokönets roll och betydelse för den uppmärksammas. Hon beklagar den hast med vilken den feministiska filmteorin tidigare lämnat den historiska forskningen och menar att denna inte får begränsas till de enskilda filmberättelsernas historia utan omskrivas utifrån könsbundet åskådarskap.

Det gäller att tänka om i fråga om vilka anspråk vi kan ställa på en filmanalys, och att omdefiniera innebörden av textuell bevisföring i förhållande till frågor om könsskillnad. För vad som står på spel i feministiska sammanhang är till syvende och sist inte så mycket ett problem med att man gör anspråk på för mycket i fråga om en textuell analys, utan att man gör anspråk på för litet och lämnar därigenom filmhistorieskrivningen till dem som kan förmodas

lämna könsskillnad utanför filmforskningen helt och hållet.³⁵

Det är av utomordentlig vikt för feministerna att återvända till frågor om historieskrivning, och då inte enbart metodiska problem utan teoretiska spörsmål som t ex det problematiska förhållandet mellan biografi och textualitet, de olika metoderna för fastställande av den kvinnliga regissörens ambivalenta status – samt i anknytning till detta frågan om auteurproblematiken, menar hon.³⁶

Inom alla områden har det varit – och är – angeläget för den feministiska forskningen att skriva om den historia i vilken kvinnorna har utplånats. Samma gäller filmhistorien. Det är viktigt att visa att kvinnor faktiskt har gjort filmer ända sedan stumfilmens dagar, som t ex *Dorothy Arzner* och *Ida Lupino* i Hollywood men även *Anna Hoffman-Uddgren* här hemma. I sammanhanget är frågan om upphovsperson oerhört central. Vem står bakom en produktion? Är det – som vulgärversionen av auteurteorin vill göra gällande – en films regissör, vilket ju i de flesta fallen är en man? Eller kan det vara producenten, manusförfattaren – eller författaren till ursprungsupplagan (boken som filmen bygger på) – eller är det måhända den berömda stjärnan som sätter sin prägel på hela produktionen? Vem är egentligen "författaren" till den filmiska texten? Är det måhända den "diskursiva" praktik som skapas genom ideologin och som kan dras till ytan genom ett möte mellan åskådaren och filmen? Detta är frågor som fortfarande är obesvarade.

Ett angeläget spörsmål för min egen forskning är frågan om huruvida man i synliggörandets namn bör framhålla kvinnliga regissörer och deras eventuella särart som man framhållit deras manliga kollegor – eller bör man hoppa över detta auteuristiska led i teoribildningen eftersom vi nu lever tiden efter *Roland Barthes* och hans artikel "The Death of the Author" där han hävdar att textens mening inte ligger hos dess ursprung utan hos dess destination.³⁷ Till det sistnämnda kan man svara både ja och nej. Svaret blir jakande om man med *Tania Modleski* menar att man inte kan "döda" upphovspersonen innan man vet vad hennes position är och hur hon ser ut.

Personligen anser jag att kvinnor alltid förtjänar att lyftas fram – särskilt just om man i filmhistoriska sammanhang utvidgar definitionen av upphovspersonen utifrån ovannämnda frågor. Genom att forska i små länders (Finland och Sverige) filmhistoria har jag funnit att kvinnor står som medförfattare till åtskilliga filmers manuskript, och ännu viktigare, att åtskilliga författarinnors romaner har varit grund för de mest populära filmerna i dessa länders filmhistoria – vilket bör ha haft betydelse för olika diskursers utveckling inom den sociokulturella kontexten.

Ett mycket uppmärksammat studium i detta sammanhang har varit *Giuliana Brunos Streetwalking on a Ruined Map* som inom sig samlar flera kulturella nivåer i sökandet efter den italienska stumfilmsregissören *Elvira Notaris* produktion.³⁸ Trots att Notaris filmer var mycket populära har alla försvunnit, och för att kartlägga hennes arbete har Bruno utvecklat en metod där hon redogör för olika kulturella företeelser som t ex samtida sedvänjor, konst och litteratur men också arkitektur och stadsplanering. Dessa, menar Bruno, har sedan fokuserats i Notaris tankevärld som i en prisma för att sedan bli återkastade i hennes filmer. Brunos arbete framförhåller rumslig representation i syfte att skriva in begäret i den som en rumslig praktik. Hon menar att ur feministisk synpunkt innebär hennes läsning "att våga sig in i den erotiska geografin som befinner sig som ett intersubjektivt läge emellan filmiska texter och den kvinnliga åskådaren." Utan tvekan är Brunos bok en milstolpe för sammansmältningen av teori, filmarkeologi och biografiskt material – samtidigt kan den mera skeptiskt lagda påpeka att de eleganta kopplingar hon gör ändå förblir ett slags fiktion eftersom själva bevisen saknas!

Frågan om kvinnliga regissörer implicerar omedelbart en rad följdfrågor av vilka spörsmålet om upphovspersonen – och intentionen bakom verket – bara är en. I anslutning till kvinnliga regissörer måste man ta ställning till frågan om kvinnlig estetik (den eldfångda tesen om kvinnligt filmspråk), en fråga som jag tidigare i flera sammanhang bestämt tagit avstånd från. de Lauretis har i sina två artiklar "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and

Feminist Theory” samt ”Guerilla in the Midst: Women’s cinema in the 80s” diskuterat det kvinnliga regissörskapets status som forskningsobjekt.^{39 40} I den förstnämnda artikeln hänvisar hon till *Silvia Bovenschen* som menar att det finns två svar. Det ena ja, givetvis finns det en kvinnlig estetik om man med den avser antingen estetisk medvetenhet eller former av sensorisk perception. I den mån som man med kvinnlig estetik menar en ovanlig variant av konstnärlig produktion eller en noggrant utarbetad konstteori, blir svaret dock nej.⁴¹

Frågorna om estetisk medvetenhet och sensorisk perception mobiliserar åter frågan om åskådarens position och knyter an till den andra följdfrågan, den om genre. Frågan om vad kvinnors film (Women’s film, Woman’s film) är för något blir aktuell eftersom kvinnliga regissörer har ägnat sig åt att göra all slags film från dokumentärfilm och experimenter till helaftons fiktionfilmer. För min forskning är det intressant att få svar på frågan om alla filmer gjorda av kvinnliga regissörer kan räknas som kvinnors film. I sammanhanget är det dessutom problematiskt att det finns många kvinnliga regissörer som helst skulle vilja slippa prefixet ”kvinnlig” framför sin regissörstitel. Mitt preliminära svar på denna fråga kan te sig aningen kryptiskt, men jag tycker att en viktig del av diskussionen är frågan om sammanhanget, det samspel mellan upphovspersonens intention, åskådarens förväntningar och den eventuella kontext (som t ex kvinnofilmfestival) som filmen läses i.

Judith Mayne har fördjupat sig i den genre som uttryckligen riktar sig till kvinnorna och som har sitt ursprung i 30-40-talens Hollywood: ”Women’s film”/kvinnors film, och har då utsträckt definitionen till att även omfatta filmer som har gjorts av kvinnor. Maynes avsikt är att behålla den ambivalens och mångfald som kommer till uttryck när termen refererar både till åskådaren och upphovspersonen. Hon menar att det på så vis är möjligt att behålla konnotationer som hänvisar dels till publikens förväntningar på hollywoodfilmens (konventionella) versioner av femininitet, dels till andra typer av kvinnligt begär.⁴² Som jag förstår det, kommer hon då nära det slags identitetsproblematik som Jackie Stacey har studerat

(se ovan).

För min egen pågående forskning har jag valt att använda termen kvinnors film med bibehållen ambivalens i definitionen och åberopar sammanhanget som en central term.⁴³ På så vis torde det vara möjligt att ringa in de mångfaldiga och oförenliga aspekterna i frågan om upphovspersonen – å ena sidan kvinnorna i publiken med sina lässtrategier som konstitueras utifrån den egna livssituationen och å andra sidan själva upphovspersonerna med sina intentioner avseende publiken. Genom att läsa filmer med hemvist i olika genrer men gjorda av kvinnor i en feministisk kontext, utifrån feministisk teori kan man konstruera en hypotetisk genre där jag tror att kvinnors begär och subjektställning träder fram. Därvid har jag tagit intryck av Bruno som hävdar att Elvira Notaris upphovspersonskap, såsom hon har konstituerat det, är en ren funktion av feministisk teori.

Konstituerandet av Notaris ”författarskap” har varit en ren funktion av feministisk kritik. Från min synpunkt sett bör detta inte förstås som ett påstående att upphovspersonen har haft feministiska intentioner med sitt arbete, eller att hon har varit medveten om en kvinnlig ”röst”, utan snarare att läsa hennes texter från en feministisk synvinkel, ibland motströms.⁴⁴

Med det menar hon alltså att hon ser Notaris auteurskap snarare som en funktion för en lässtrategi (av Bruno) som sker utifrån en feministisk position. Jag ser detta som en utvecklingsbar tanke och tror att det går att tillämpa på tanken om genre.

Slutord

Genom sin vägran att acceptera det på psykoanalytisk teori grundade förnekandet av kvinnlig subjektställning har den feministiska filmforskningen stakat ut vägar som är nya och kräver en hel del tankearbete eftersom de knyter an till den poststrukturalistiska kritiken som lett till det cartesianiska subjektets kris.

Den senare feministiska filmforskningen har utvecklats genom en strävan att finna metoder som lyfter fram det kvinnliga subjektet och som låter sig urskiljas när man läser

filmhistorien utifrån tesen om en könsbunden åskådare. Därvid har man tillämpat nya ideer som t ex tanken på ett subjekts mångfald (i stället för att utgå från dess enhet) och genre som ett sammanhang (och inte som en corpus av filmer). I detta sammanhang måste kvinnor göra stora ansträngningar för att *tänka det otänkbara*, tänka bortom filosofier – även om det med fördel går att låna av somliga. Kvinnor måste tänka djärvt, tänka långt, tänka gränslöst – ty det självklara skapar inget nytt.

NOTER

- ¹ Tytti Soila, *Kvinnor ansikte, stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, Stockholms universitet, Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholm 1991.
- ² Här är det fråga dels om ett antal icke-publicerade studentuppsatser där jag inte har varit handledare, dels har jag som referens åt olika tidskrifter av vetenskaplig karaktär måst avstyra några artiklar.
- ³ Astrid Söderbergh Widding, "Vem är kvinnan? feminism, psykoanalys och våldsfilm" i von Feilitzen, Forsman, Roc (red), *Väld från alla håll, forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder*, Symposium, Stockholm/Stehag, 1993. Hennes, liksom min, presentation bygger i första hand på en artikel skriven av E Ann Kaplan, "Feminist Criticism and Television" i Allen (red), *Channels of Discourse, Television and Contemporary Criticism*, London, 1987. Söderbergh-Widding har i en senare artikel (*Häften för kritiska studier* 2-3/1994) dock utvecklat och problematiserat tankar om kroppens och blickens betydelse i (åskådarens) identifikationsprocess.
- ⁴ Soila, "Feministisk filmt teori - en orientering i nuläget", *Häften för kritiska studier* 4/1992.
- ⁵ Kaplan 1987.
- ⁶ Den klassiska narrativens struktur är bekant för alla från populära sagor till klassiska pjäser och har också kallats för den Aristoteleiska dramats struktur. Den har en sluten uppbyggnad med en början, en mitt och ett slut som är bundna till varandra, bygger på en spänningsstegring och kulminerar i ett klimax för att snabbt avtonas till en slutsats eller sens moral.
- ⁷ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, 1984.
- ⁸ Se vidare t ex klassikerna Laura Mulvey, "Visual Pleasure in Narrative Cinema". Denna artikel som ursprungligen publicerades i tidskriften *Screen* 1975 är bäst tillgänglig i Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington och Indianapolis, 1989. Se även Claire Johnston, "Feminist Cinema as Counter Cinema" i Bill Nichols (red), *Movies and Methods*, vol II, Berkeley, Los Angeles och London, 1985.
- ⁹ Mulvey, 1989.
- ¹⁰ Claire Johnston, "Towards a Feminist Film Practice" i t ex Bill Nichols, 1985.
- ¹¹ Mary Ann Doane, *Desire to Desire: The Woman's film of the 1940s*, Bloomington och Indianapolis, 1987.
- ¹² Teresa de Lauretis, 1984.
- ¹³ I detta sammanhang har jag valt att inte närmare gå in på den omfattande feministiska kritiken som framförts gentemot psykoanalysen, utan hänvisar bland många texter till en antologi, nämligen Teresa Brennan (red), *Between Feminism and Psychoanalysis*, London och New York 1989.
- ¹⁴ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination, Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New York, 1985.
- ¹⁵ Christine Gledhill (red), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London 1987. Robert Lang, *American Melodrama, Griffith, Vidor, Minelli*, New Jersey, 1989. Jackie Byars, *All that Hollywood Allows: Rereading Gender in 1950s Melodrama*, London, 1991.
- ¹⁶ E Ann Kaplan, *Motherhood and Representation, The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, London 1992.
- ¹⁷ Ex vis Walter Benjamin, *Bild och dialektik*, Uddevalla 1969.
- ¹⁸ Patrice Petro, "Feminism and Film History", *Camera Obscura*, no 22 (jan 1990).
- ¹⁹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington och Indianapolis, 1987. Särskilt kap 1.
- ²⁰ Jane Gaines, "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory", i Carson et al, *Multiple Voices in Feminist Film Theory*, Minneapolis och London 1994, s184.
- ²¹ Andrea Weiss, "A Queer Feeling when I Look at You" i Carson et al, 1994, s 336-337.
- ²² Gaylyn Studlar, *In the realm of Pleasure, Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, New York, 1988. Studlar anger bl a Marlene Dietrich som bärare av denna subversiva blick, Rita Hayworth i *Gilda* skulle kunna vara en annan.
- ²³ Chris Straayer, "The Hypothetical Lesbian Heroine", *Jump Cut* 35/1990, s 50-57.
- ²⁴ I detta sammanhang blir det omständligt att hänvisa till de "poststrukturalistiska" tankarna som utvecklat tankarna om skillnad, men för en utomordentligt stimulerande diskussion hänvisar jag till Rosi Braidottis *Patterns of Dissonance, A Study of Women in Contemporary Philosophy*, 1991.
- ²⁵ Jag erkänner beredvilligt mina bristfälliga kunskaper om TV-forskning, även utifrån feministisk vinkel. Jag kan emellertid hänvisa till följande studier som jag fått mycket behållning av: Lynn Spiegel och Denise Mann (red), *Private Screenings: Television and the Female Consumer*, Minneapolis, 1992 och Mary Ellen Brown, *Television and Womens Culture; the Politics of the Popular*, London, 1990.
- ²⁶ T ex Maria LaPlace, "Producing and consuming a Woman's Film" i Gledhill 1987 och Janet Thumim vars *Celluloid Sisters* bär tydliga spår av den engelska Birminghamskolan och studerar filmer riktade till kvinnliga publikgrupper i efterkrigstidens Storbritannien t o m år 1965. Hon förhåller sig kritisk till psykoanalytisk

- teori och problematiserar förhållandet mellan åskådaren och den filmiska texten. Hennes slutsats blir att de representationer av kvinnor som populärfilmen tillhandahåller är preskriptiva och repressiva. Genom att skapa dessa "modeller" har samma mekanismer även exponerat dessa som vad de är. Hon hävdar att i stället för att vara passiv mottagare till utbudet, ligger det till syvende och sist hos publiken själv att besluta om den anammar eller motsätter sig det. Thumim, *Celluloid Sisters: Women and Popular Cinema*, London, 1992.
- ²⁷ Mary Ann Doane 1987 s 32-33.
- ²⁸ Anu Koivunen, "Rouvienja neitojen ikävä" - moderni nainen, konsumerismi ja suomalainen elokuva 1920-1940-luvuilla, Elokuva ja televisiotiede, Pro gradu-tutkielma, Turun yliopisto, Tammikuu, 1992.
- ²⁹ Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London, 1994 s 227-228.
- ³⁰ Se även Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, London, 1993.
- ³¹ Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic representation in Weimar Germany*, Princeton Univ Press, Princeton 1989.
- ³² Sigfried Kraucauer i sin klassiska *From Caligari to Hitler* har velat se i Weimarrepublikens filmutbud en förberedelse för och längtan efter en stark ledare, som sedan kulminerade i Hitlers maktövertagande.
- ³³ Se t ex B Ruby Rich, "In the Name of Feminist Film Criticism" i t ex Bill Nichols. 1985 eller Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in Movies*, New York, 1974.
- ³⁴ I sammanhanget kan jag dock inte låta bli att komma med en brasklapp gällande den textuella filmläsningens status som just nu tycks vara i dalande. Jag anser (i egenskap av representant för den första generationens filmforskare och stolt över mitt ämnes särart) att man i en tolkning aldrig helt bör bortse från det som man faktiskt ser och hör på den vita duken och dessa faktas inbördes förhållande till varandra. Det är givande och to m nödvändigt att inkludera filmerna i ett (kulturellt) sammanhang, men själva grunden för betydelserna bör återfinnas i den filmiska texten.
- ³⁵ Patrice Petro 1990.
- ³⁶ Auteur-teorin utvecklades i Frankrike på 1950-talet av filmteoretikern Andre Bazin och kretsen av kritiker kring tidskriften *Cahiers du Cinema*. Dess tes var att filmens regissör var filmens upphovsman, (auteur-författare) och kameran hans verktyg (Camera stylo=kaameran som penna). Sedermera har den också kommit att innefatta den romantiska synen på konstnären vars filmer är ett resultat av ett konstnärligt snille.
- ³⁷ Roland Barthes, "The Death of the Author" i *Image, Music, Text*, London 1977.
- ³⁸ Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, New Jersey, 1993.
- ³⁹ Teresa de Lauretis, "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory" i Lauretis 1987.
- ⁴⁰ Teresa de Lauretis, "Guerilla in the Midst: Women's cinema in the 80s", *Screen*, Spring 1990.
- ⁴¹ Silvia Bovenschen, "Is There a Feminine Aesthetic?"

New German Critique n 10 (Winter 1977).

- ⁴² Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole, Feminism and Women's Film*, Bloomington och Indianapolis, 1990.
- ⁴³ Efter påtryckningar från många håll har jag nu gett mig och döpt om denna genre, som jag i samband med tretiotalsfilmen benämmt fruntimmersfilm, till kvinnors film.
- ⁴⁴ Giuliana Bruno, 1993 s 235.

LITTERATUR

- Allen (red), *Channels of Discourse, Television and Contemporary Criticism*, London, 1987.
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, London 1977.
- Benjamin, Walter, *Bild och dialektik*, Uddevalla 1969.
- Braidotti, Rosi, *Patterns of Dissonance, A Study og Women in Contemporary Philosophy*, 1991. Brennan (red) *Between Feminism and Psychoanalysis*, London och New York 1989.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination, Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New York, 1985.
- Brown, Mary Ellen, *Television and Womens Culture; the Politics of the Popular*, London, 1990.
- Bovenschen, Silvia, "Is There a Feminine Aesthetic?" *New German Critique* n 10 (Winter 1977).
- Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map, Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, New Jersey, 1993.
- Byars, Jackie, *All that Hollywood Allows: Rereading Gender in 1950s Melodrama*, London, 1991.
- Carson et al, *Multiple Voices in Feminist Film Theory*, Minneapolis och London 1994
- Doane, Mary Ann, *Desire to Desire: The Woman's film of the 1940s*, Bloomington och Indianapolis, 1987.
- von Feilitzen, Forsman, Roe (red), *Våld från alla håll, forskningsperspektiv på våld i rörliga bilder*, Symposium, Stockholm/Stehag, 1993.
- Gledhill, Christine (red), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London 1987.
- Haskell, Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in Movies*, New York, 1974.
- Kaplan, E Ann, *Motherhood and Representation, The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, London 1992.
- Koivunen, Anu, Rouvienja neitojen ikävä, moderni nainen, konsumerismi ja suomalainen elokuva 1920-1940-luvilla, Elokuva ja televisiotiede, Pro gradu-tutkielma, Turun yliopisto, Tammikuu 1992.
- Lang, Robert, *American Melodrama, Griffith, Vidor, Minelli*, New Jersey, 1989.
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, 1984.
- *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington och Indianapolis, 1987.
- "Guerilla in the Midst: Women's cinema in the 80s", *Screen*, Spring 1990.
- Mayne, Judith, *The Woman at the Keyhole, Feminism and Women's Film*, Bloomington och Indianapolis, 1990.
- *Cinema and Spectatorship*, London, 1993

- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington och Indianapolis, 1989.
- Nichols, Bill (red), *Movies and Methods*, vol II. Berkeley, Los Angeles och London, 1985
- Petro, Patrice, *Joyless Streets: Women and Melodramatic representation in Weimar Germany*, Princeton Univ Press, Princeton 1989.
– "Feminism and Film History", *Camera Obscura*, n 22 (jan 1990).
- Soila, Tytti, *Kvinnors ansikte, stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*, Stockholms universitet, Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholm 1991.
– "Feministisk filmteori – en orientering i nuläget", *Häften för kritiska studier* 4/1992.
- Spiegel, Lynn och Mann, Denise (red), *Private Screenings: Television and the Female Consumer*, Minneapolis, 1992.
- Straayer, Chris, "The Hypothetical Lesbian Heroine", *Jump Cut* 35/1990
- Stacey, Jackie, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London, 1994.
- Studlar, Gaylyn, *In the realm of Pleasure, von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, New York, 1988.
- Thumim, Janet, *Celluloid Sisters, Women and Popular Cinema*, London, 1992.

SUMMARY

The study of the formation of identity and subjectivity taking its point of departure in psycho-analytic theory was the most rapidly developing field within international film research in the 1970's and 80's. The classical film narrative is built on a basic Oedipal scenario where the "hero", while doing a certain task, transgresses a limit or enters a room (the female element). According to the French psychoanalyst Jacques Lacan's ideas about the unconscious as a language and the statement that the structure of a language is based on a phallic sign, it has been

maintained that the female figure /element in fiction signifies silence and vacuity. This scenario is at the bottom of patriarchal ideology and all kinds of oppression of women.

To feminist film researchers, psychoanalysis offers a "tool kit" with a limited applicability. Over and over again, the researcher will have to admit to the position of the female as the object of the male – if the female is at all present in the story!

Currently, the interest in textual readings of separate films has waned in favour of studies of longer historic processes and thematic changes, and bigger audiences. During some periods in history, it is women audiences that the films and their producers have had in mind in the first place. This is true not only of house-wives watching soap-operas but also of the film-goers during the World Wars, who were predominantly women, a large and lucrative target group.

Within all areas it is of salient importance that feministic research should highlight the history from which women have been obliterated. This is not least true of the history of film. Ever since the days of the Silent Film, women have made films. But who is in fact the "author" of the film text? Is it the director – who is usually a man? Or is it the famous film star, who leaves her/his mark on the whole production? Or is it the producer, the script writer, or the writer of the book on which the film is based? Women have often been co-writers of film scripts, and novels written by female authors have been made into some of the most popular films in the history of the Swedish cinema.

Tytti Soila
Institutionen för teater- och filmvetenskap
Box 27062
S-102 51 Stockholm